Curadoria: ensaios & experiências

Fernanda Pequeno

O curador e o curandeiro

Inúmeros são os trocadilhos que se fazem a respeito das semelhanças dos vocábulos curador e curandeiro. Então, é necessário que esclareçamos desde já: embora com etimologia comum, relacionada ao cuidado, o curador não é um curandeiro, ele não opera milagres. O curador pode, no limite, atuar como um placebo ou remédio paliativo, mas não efetiva sozinho a cura de um objeto doente ou de um artista terminal, por mais bem relacionado ou bem intencionado que seja. E é nesse sentido que a ele sozinho não cabe a realização de milagres.

O curador pode até ser o catalisador do processo curativo de uma obra, de um período histórico ou movimento artístico, de um suporte material, meio ou técnica, ou mesmo de (grupos de) artista(s), mas isso demanda tempo – ou posteridade, consenso, ou qualquer nome que desejemos dar ao intervalo crítico necessário a essa consolidação – ou pelo menos uma plataforma de ações muito bem arranjada. Por outro lado, há quem diga que o momento atual não é propenso à crítica, caracterizando-se, pelo contrário, como pós-crítico.[1]

Em um mundo de subcelebridades – no qual impera a previsão de Andy Warhol de que no futuro todos teriam seus 15 minutos de fama –, é preciso questionar a lógica do mercado, sedento por novidades incessantes, tentando construir recuos ou trabalhando nas camadas já existentes. Desse modo, não basta que uma só exposição seja um sucesso, é preciso uma sucessão delas para que se consolide uma prática coerente. Assim, muito mais do que a quantidade de exposições organizadas por um curador ou de individuais de um artista, o que consolida uma carreira é a qualidade, o alcance e a relevância dessas experiências, e isso não deve ser medido apenas quantitativamente.

Ao curador, sozinho, portanto, não cabe a cura definitiva. Nesse processo estão implicados outros agentes culturais influentes, como artistas, críticos de arte, produtores, galeristas, dirigentes e representantes de instituições como centros culturais,

museus, programas de residências e organismos diversos, feiras de arte, público espectador, escolas e universidades, departamentos de marketing de empresas financiadoras, colecionadores, secretarias e ministérios estatais ligados à cultura, pesquisadores e acadêmicos, formadores de opinião, jornalistas culturais e assessores de imprensa, membros de júris de salões, historiadores e teóricos da arte etc. Portanto, os adjetivos *curativo* e *curatorial*, apesar de sua semelhança inicial, não são necessariamente sinônimos.

Se a função do curandeiro é curar doentes da alma e do corpo através de sugestões e práticas ritualísticas, o curador, por outro lado, é o profissional que cuida do trabalho de arte e de sua aparição pública através de recortes históricos, conceituais e materiais específicos, por meio de montagens de exposições permanentes e temporárias ou ainda por edições de partes da produção ou das linguagens de artistas. Desse modo, a possível leitura convergente do curador e do curandeiro é que ambos seriam mediadores: o *xamã* entre o divino − ou sobrenatural − e o nosso mundo concreto, o *curador* entre as diversas instâncias que compõem a complexa rede da arte contemporânea.

Outra semelhança a ser apontada é que ambos, curandeiro e curador, dedicam parte de seu trabalho a cerimoniais, mas com propósitos e necessidades diversos: enquanto o curandeiro visa à comunicação intersubjetiva com as instâncias superiores e com o doente, numa operação essencialmente interior, do curador é exigido que integre os rituais artísticos e sociais contemporâneos − *vernissages*, lançamentos de livros, festas, jantares etc. −, ou seja, atividades celebrativas que lhe exigem exterioridade. Desse modo, a conectividade tornou-se uma das características obrigatórias do curador atual, que precisa utilizá-la tanto nos contatos que estabelece quanto na própria exposição, ao relacionar trabalhos, possibilitando a formação de *links* e *hiperlinks*.

Não se trata de proposição utópica, demagógica ou populista. Pelo contrário, trata-se da consciência de que as operações artísticas e curatoriais, sozinhas, não podem "prover algo ou alguma coisa que produzirá emancipação";[2] o próprio espectador deve ser responsabilizado por atuação produtiva junto ao artista e ao curador; caso contrário, nada de relevante pode efetivamente acontecer.[3]

Da curadoria: aqui e lá

A função inicial da curadoria era zelar e cuidar (curar) de um determinado acervo ou coleção, o que lhe exigia uma especialização acadêmica − referente a um recorte

histórico, estilístico e geográfico e/ou a uma técnica específica – que, consequentemente, tornava a vinculação institucional inevitável. A curadoria, porém, é por excelência uma proposição ensaística, experimental. Em suas recentes conferências no Rio de Janeiro, Georges Didi-Huberman utilizou a metáfora do ensaio e de sua abertura para falar da montagem cinematográfica[4] e da experimentação como forma de conhecimento e método para a escrita da história da arte através da montagem de imagens.[5] Desse modo, podemos utilizar tais modelos como metáforas para o fazer curatorial. Olu Oguibe em O fardo da curadoria[6] trata do que pesa excessivamente, a carga, o peso e as responsabilidades da curadoria:

> As origens da profissão de curador não estão nos espaços glamurosos do mercantilismo cultural que associamos com a curadoria hoje em dia, mas certamente em uma ocupação mais modesta, a curadoria religiosa ou monástica, cuja responsabilidade é vigiar os objetos icônicos, imagens e registros. A vocação de *curar* remonta a uma profissão ainda mais modesta e zelosa, a de zelador ou enfermeiro, cuja dedicação é motivada pelo cuidado e amor pelo objeto sob sua responsabilidade.[7]

Atualmente, no entanto, o ofício do curador é fluido e envolve mobilidade –tanto no que diz respeito às pesquisas, na abordagem de períodos e movimentos, abrangência dos artistas, dos temas, dos materiais e suportes com que trabalha, quanto geograficamente, caracterizando-se como prática potencialmente transnacional e mesmo transcultural.[8] Não é à toa que Olu Oguibe tenha proposto, no texto já referido, a categoria de curador independente ou viajante, aquele que não tem vinculação institucional específica, mas que depende de financiamentos para realizar seus projetos.

Mesmo a mobilidade geográfica sendo um mote para as curadorias ao redor do mundo – já que artistas e curadores oriundos de cenários em diáspora emigram de países em guerra ou conflito, ou em busca de formação e condições melhores de trabalho –, no Brasil esses fluxos são ainda mais complexos. Um país com dimensões continentais possui diferenças geográficas muito grandes, de modo que a formação e a consolidação de circuitos locais ou a circulação e o desenvolvimento de redes nacionais vêm sendo estimulados por editais e programas governamentais. No caso brasileiro, os artistas e os próprios curadores emigram não apenas de cidades, como de regiões, mas levam consigo seus contatos e relações e suas entradas institucionais, o que faz com que as redes se ampliem.

O recente *Thinking Contemporary Curating,* de Terry Smith,[9] é a primeira publicação da organização americana Curadores Independentes Internacionais – ICI que vem no bojo da consolidação da curadoria como área de formação e atuação profissionais. O livro é pioneiro no sentido de ser "o primeiro em formato de texto extenso a lançar as bases para articular as especificidades de um campo ainda de formação", segundo Kate Fowle na introdução. Como caracterizar as especifidades da prática curatorial na contemporaneidade? Se a área é híbrida e se relaciona com a crítica, a história da arte, a museologia, ela também depende da atuação de outros profissionais: artistas, produtores, dirigentes de instituições, galeristas, jornalistas, professores etc.

Nick Waterlow – curador de diversas edições da Bienal de Sidney, Austrália – figura como um exemplo no texto de apresentação do livro de Smith. Waterlow fez uma lista com sete itens intitulada Última vontade e testamento de um curador, que foi encontrada após sua morte. As sentenças de Waterlow são: 1) paixão; 2) um olho de discernimento; 3) um vaso vazio; 4) uma habilidade de ser incerto; 5) crença na necessidade da arte + artistas; 6) um meio – trazendo uma apaixonada + informada compreensão dos trabalhos de arte para uma plateia através de caminhos que irão estimular, inspirar, questionar; 7) possibilitando a alteração da percepção.

A lista de Waterlow é muito lúcida e define os pressupostos da prática curatorial ou o que o curador em geral deveria ter em mente, mas também se refere especificamente ao curador de arte contemporânea e ao curador contemporâneo de arte.

A abertura – ou a habilidade de ser incerta – é uma característica da arte contemporânea e deve também ser incorporada pela prática curatorial. Isto não quer dizer que um curador não deva ser assertivo em suas exposições, mas a prática curatorial deve colocar-se como problema, não encerrando significados, mas, ao contrário, deixando brechas para outras possíveis leituras e comentários. Sua função essencial, portanto, é ter em foco o público espectador – formado por agentes do circuito, mas também por não especialistas – e comunicar-se com essa audiência, fazendo-a sentir-se estimulada, inspirada, questionada.

Terry Smith se propôs a definir esse território volátil nos cinco capítulos que compõem seu livro. Para ele, a prática curatorial contemporânea não envolve apenas a curadoria de arte contemporânea, mas um olhar contemporâneo para a arte do passado.

Segundo Smith, o curador contemporâneo não segue um conjunto de regras, mas adota uma abordagem decorrente de um conjunto emergente de atitudes:

O como selecionar as obras de arte e outros materiais e a montagem da exposição como uma arena de experiência são tão importantes quanto o que ela é e por que é consequente.[10]

Para muitos curadores, é precisamente a necessidade de ter de forjar uma exposição na provação das contingências práticas que distingue o que eles fazem a partir da empatia intuída necessária do crítico, da tendência especulativa do teórico e do compromisso do historiador, com a investigação puramente comercial em arte que a está tornando consequente.[11]

Entender a exposição como uma "arena de experiência" é encarar a prática curatorial como um *work in progress*, ponto ao qual retornaremos adiante. A diferenciação entre o curador, o crítico, o teórico e o historiador, por outro lado, é bastante elucidativa, já que a formação específica em curadoria é recente, e muitos curadores hoje atuantes formaram-se em áreas afins, como história da arte, filosofia, história, museologia, ciências sociais, educação ou comunicação. Smith afirma, então, que a empatia é necessária para os quatro ofícios, mas, enquanto o teórico lida com especulações, o historiador trabalha com fatos estéticos e o crítico escreve sobre essas intuições. Já o curador precisa ligá-las a contingências práticas, institucionais e comerciais da arte. Ou seja, o trabalho do curador é teórico-prático.

É preciso ter em mente que uma prática curatorial consistente, assim como a artística, só pode ser levada a cabo em trabalhos de médio e longo prazos, através de uma aproximação efetiva (crítica) entre o curador e o artista. É nesse sentido que o curador é mais do que apenas um "arranjador de exposições", mas alguém que pensa junto com o artista e que contribui para um outro olhar. E assim também fica evidente que ambos os trabalhos não são excludentes, mas codependentes. Sem a existência do artista ou da obra de arte, o curador provavelmente ficaria desempregado.

Um retrospecto: alguns exemplos

É preciso ter em mente a afirmativa anterior, uma vez que curadores vêm ganhando cada vez mais poder, vez e voz no mundo da arte. Conversando com jovens artistas sobre curadoria, muitos têm-se visto sobrepujados pela necessidade de contatos

com curadores importantes e bem relacionados, chegando mesmo a profetizar que "no futuro será melhor ser curador do que artista".[12] Mas há também aqueles que apreciam o papel do curador, achando-o importante, como uma pessoa de confiança que "vê a miragem"[13] junto com o artista. Quando perguntado sobre de que modo o curador contemporâneo pode auxiliar ou dificultar o trabalho do artista, o artista carioca Carlos Contente respondeu que:

> O curador pode instrumentalizar a obra dos artistas para construir uma "fala", uma identidade para se autopromover; manipulando o espectador, fazendo crer que a autoridade do curador se sobrepõe à liberdade de criação do artista e sua aparente "espontaneidade"; manipulando as instituições onde se insere, criando burocracias ou impedimentos que dificultem a entrada de artistas e/ou favorecendo artistas ou instituição que lhe rendam mais favores ou lucros, como acontece na política.
>
> [Mas] o curador pode [também] disparar pensamento através da inserção de artistas ou conjuntos de artistas ditos "à margem" nos espaços tradicionais, sérios, institucionais. (...) Ou pode inserir novas práticas, modos de agenciamento, modos de montagem, modos de negociação com a instituição. Este tipo de ação é por execelência curatorial, é uma luta, tal qual é a angústia da criação artística.[14]

Já a jovem artista Julia Debasse respondeu à mesma pergunta da seguinte maneira:

> O auxílio acontece de duas formas: a mais óbvia é aquela em que o curador permite que o trabalho do artista encontre o público em uma situação que seja condizente com o trabalho. A segunda forma de auxílio acontece durante o próprio processo artístico: um curador que acompanha o seu trabalho irá eventualmente estar a par da produção enquanto ela é realizada. (...) Esses diálogos com curadores durante o processo já me ajudaram a entender o que eu estava fazendo enquanto eu o estava fazendo – o que é muito difícil para mim. Durante a produção, quando você está debruçada sobre a obra, não existe espaço de recuo o bastante para vê-la. Muitas vezes ao tentar explicar para o curador o que eu estava tentando fazer, acabei, eu mesma, compreendendo. Digo que o processo de transpor um trabalho do ateliê para o mundo se torna infinitamente mais fácil com a ajuda de um curador que esteja a par das suas intenções com o trabalho: eu raramente paro para pensar como aquilo vai acontecer no "mundo real", e fico muito agoniada com essa transposição – e o curador habilidoso e gentil consegue trazer o trabalho para o mundo, para o outro, sem que os significados que ele continha no ateliê se dissipem muito entre questões práticas

> de verba, materiais disponíveis, limitações das instituições e outras coisas. O curador é o fio condutor entre o ateliê e o mundo, faz esse segundo trabalho de parto do trabalho. O cara bom consegue fazer isso de forma que a criança e a mãe não sofram danos – o sujeito prego vai arrancar a fórceps.[15]

No entanto, é preciso ponderar que o momento atual do meio de artes brasileiro é muito particular, distinto do da década anterior. Em retrospecto, é possível observar que hoje em dia, temos um circuito de artes instituído no Rio de Janeiro que, embora ainda carente de verba e atuações mais regulares, é aparelhado e conta com programação institucionalizada em museus, galerias, centros culturais e feiras de arte, o que aponta para o amadurecimento do circuito local.

Após a consolidação da Lei Rouanet como forma de financiamento cultural, cada vez mais editais e chamadas públicas vêm sendo abertos, tanto por fundações e instituições públicas quanto por empresas privadas, visando a premiações de artistas, curadores e o financiamento de projetos culturais, o que aquece a produção e a circulação dos trabalhos, favorecendo artistas e curadores em nível nacional. Não obstante, a proliferação de programas de pós-graduação nos últimos anos vem consolidando a formação e a profissionalização dos curadores, o que adensa a massa crítica produzida e aumenta a qualidade e o alcance dos projetos, tornando-se a curadoria, cada vez mais, uma opção de atuação profissional para os estudantes de artes.

Ou seja, vivemos em uma época na qual os papéis de curador e artista, mesmo que possam ser trocados ou fundidos, já estão instituídos ou delineados, o que difere da atuação de artistas da geração anterior, que tiveram eles próprios que cavar não apenas os espaços para exposição, como o financiamento para a realização de projetos. Nesse sentido, não é à toa que Ricardo Basbaum tenha proposto a figura do "artista etc." ou do "artista como curador" como aquela do atravessamento de papéis. Em O artista como curador[16] Basbaum discutiu os trânsitos "do artista através de funções que ultrapassam a sua posição como simples produtor de obras de arte",[17] de modo que artistas se tornariam também curadores, *marchands*, agenciadores, acumulando, eles próprios, vários papéis e passando a atuar em diferentes pontos do circuito: produção, distribuição, crítica, ensino.

Nesse sentido, o trabalho de Daniela Mattos se destaca. Com seu *Instituto de Legitimação do Artista*, a artista colocava seu próprio trabalho como um intermediário, um agente curatorial ou legitimador, ao utilizar-se de pequenos cartazes e filipetas para ironizar o funcionamento do circuito de arte carioca. Divulgados entre 2001 e 2003, os

impressos circularam em eventos, instituições locais e publicações ligadas às artes visuais, como a revista *Item* n.6 (2003), oferecendo cursos básicos e avançados. O anúncio garantia, ainda, a inserção imediata no mercado através de um *Personal Curator*.

Na mesma época em que o trabalho de Mattos circulava, inúmeras iniciativas surgiram na cidade do Rio de Janeiro, em sua maioria, geridas por artistas: Rés do chão, A Loja, Agora, etc. Numa época em que a internet ainda se firmava como forma de circulação de ideias e projetos, o jornal *Planeta Capacete* e a revista *Item* cumpriram também papéis determinantes na divulgação dos trabalhos e textos produzidos, publicando entrevistas, projetos gráficos de artistas etc. A autora, então jovem estudante de arte no começo da faculdade, comparecia com muito entusiasmo às festas no Edifício Gálaxy[18] e a eventos na Fundição Progresso e outras iniciativas como Love Story, exposição montada no hotel homônimo na Lapa, área boêmia da cidade do Rio de Janeiro. Nesse sentido, tais vivências foram não apenas importantes, como determinantes para a formação da autora.

Não cabe aqui traçar uma genealogia de tais acontecimentos, já feita de forma eficaz por Luis Andrade em seu RIO 40º Farenheit, mas cabe salientar que o retrospecto ali proposto, embora foque quase exclusivamente nas iniciativas de artistas e coletivos atuantes a partir dos anos 2000, também localiza a importância de mediadores que surgiram para atuar junto aos artistas e às instituições. Nas palavras de Andrade:

> Trata-se do surgimento da figura do curador – sem o qual mostras ou outros acontecimentos realizados de uns tempos para cá correriam o risco de se ver desmerecidos. (...) Sua importância se deve, em linhas gerais, ao fato de o curador ser hoje uma espécie de articulador conceitual e executivo de eventos, figura central para a apresentação pública da produção intelectual e prática de vários segmentos no setor da cultura.[19]

Para Luis Andrade, essa figura se confirma como intermediária na viabilidade e projeção das exposições de arte no Brasil. Mas seu foco no texto é a validação e a necessidade de atuação independente ou fora de moldes estritamente institucionais, tomando o espaço da própria cidade, casas ou apartamentos, ainda que tais práticas tenham sido incorporadas ou mesmo financiadas e premiadas por curadores e instituições. Uma década depois de o texto de Andrade ter sido publicado, o desafio continua também para o curador: (ainda) é o imperativo ético da curadoria no Rio de Janeiro lidar criticamente com a própria cidade e ampliar, aqui, as possibilidades de atuação e circulação dos trabalhos de artes.

O número 5 da revista *Concinnitas*, que contou com Olu Oguibe, foi pioneiro também porque na edição de 2004[20] outros textos dedicaram-se ao tema da curadoria, entre eles A exposição como trabalho de arte, de Jens Hoffmann, Transparência opaca, de Roberto Conduru, e O espetáculo do fetiche, de Paulo Sergio Duarte, fomentando o debate sobre o tópico.

O ateliê como espaço expositivo e o espaço expositivo como ateliê

O curador é alguém que escreve um texto – a própria exposição, mostra ou evento –, cujas frases são os próprios trabalhos de arte. Nesse sentido, o curador não deve utilizar as obras para ilustrar seu discurso, em um recorte que seja alheio ao trabalho de arte, mas fazê-las falarem, possibilitando outras abordagens. Assim, a afirmativa de Nick Waterlow se confirma: o curador deve ser alguém que problematize, friccione, possibilite debates e não alguém que vise à unanimidade. Por isso ele deve ser um mediador, alguém que tem com o artista a conversa no meio do caminho, antes ou durante a coisa acontecer. A responsabilidade da curadoria é ser uma facilitadora, uma possibilitadora. O curador é um colaborador "cujas contribuições permitem a realização e a efetivação do processo criativo – um defensor cujo apoio é conduzido não por armações mercantis ou egocêntricas, mas por um vínculo genuíno com a obra e com o artista por trás do trabalho".[21]

Se o curador é o acompanhador dos processos, o espaço expositivo passa a ser também uma extensão do ateliê, um local vivo e essencialmente em trânsito. O ateliê como espaço expositivo e o espaço expositivo como ateliê são possibilidades a ser exploradas por artistas e curadores, em parcerias e colaborações. Nesse sentido, uma iniciativa interessante foi a mostra Transeuntes, montada na Casa da Ladeira Artes Visuais, um ateliê coletivo localizado no bairro de Santa Teresa, Rio de Janeiro. A opção por montar uma exposição em espaço não institucional gerido por artistas é antes de tudo política, uma vez que esse é cheio de interferências – físicas e simbólicas – e que seria impossível transformá-lo em um cubo branco, o que obriga a assumir possibilidades expográficas outras e um diálogo horizontal e estreito com os artistas, para tornar possível a ideia. Nesse sentido, a curadoria assumiu sua função primeira: a de ser essencialmente colaborativa.

Daniel Buren indicou o ateliê como a primeira moldura do trabalho de arte, um local estratégico no qual curadores e críticos de arte poderiam ver as obras antes de

elas virem a público. Mas sabemos que o ateliê atualmente é um espaço mais mental do que físico. Buren indicou em seu texto A função do ateliê,[22] que nem o ateliê é mais esse espaço mítico de criação, nem o museu ou a galeria seriam os únicos locais possíveis de exposição. Ele reconstruiu a história desse espaço, apontando suas possíveis funções, bem como suas limitações, salientando algumas clausuras que "fazem" o trabalho de arte, tais como o pedestal, a moldura e a galeria, e enunciando que esses nunca seriam questionados. O ateliê, na sua opinião, seria um desses pouco mencionados e criticados limites e faria, assim como o museu e a galeria, parte do mesmo sistema. Esse primeiro limite, do qual todos os outros dependem, é, para Buren, lugar estratégico. O texto, assim, aponta o estúdio como o lugar de produção, quarto de espera e centro de distribuição, uma espécie de filtro que serve para uma dupla seleção: a do artista, longe dos olhos do público, e a dos organizadores, que podem experimentar configurações, combinações, etc.

Nesse sentido, a série de exposições do projeto Atelier Finep, no Paço Imperial, foi emblemática, já que a iniciativa pioneira de Lauro Cavalcanti, idealizador do projeto, tornou possível que, dos anos 90 até 2007, diversos artistas contemporâneos ocupassem as salas expositivas daquele centro cultural carioca, tornando públicos seus processos de trabalho. Nesse caso, o curador cumpriu seu papel ideal como "vigia do processo artístico".[23]

Importante também nesse panorama foi a presença do ateliê coletivo Vila Longuinhos, ocupado pelos então jovens artistas e estudantes de artes: Bianca Bernardo, Bruno Jacomino, Carlos Contente, Elisa Castro, Elvis Almeida, Pontogor e Rafael Adorján. O ateliê, em operação de 2006 a 2009, funcionou como um ambiente propício à convivência e ao confronto, tanto entre os artistas quanto entre estes e a autora.

Adentrar um espaço em transformação constante e acompanhar os processos antes que eles viessem a público foi uma experiência formadora e mesmo determinante no sentido da consolidação da escolha profissional. Tanto que à época se fez necessária uma pesquisa sobre os usos do ateliê, que gerou tanto a exposição Vida Longa ao Vila Longuinhos!, em cocuradoria com Edson Borges, quanto o seminário Possibilidades do Ateliê Contemporâneo.

Outro exemplo interessante nesse sentido é o uso que o Ateliê Subterrânea, de Porto Alegre, faz de seu espaço desde 2007. Híbrido de laboratório e escritório de arte, o Subterrânea prima pela interseção entre teoria e prática através do espaço coletivo. Para

Lilian Maus, uma de suas integrantes, o ateliê é um ponto de encontro.[24] O Subterrânea, além de espaço de produção (criação) e de exposição, também é utilizado para oficinas, lançamento de livros, conversas com artistas, eventos que, aliás, ajudam o espaço a ser gerido, juntamente com as rifas e vendas de trabalhos, prescindindo da atuação de curadores, galeristas ou outros intermediários.

O espaço expositivo como um ateliê para o artista e para o curador também é interessante de ser explorado. Ele seria o local em que eles testam, durante a montagem, possibilidades, conversas, mudanças, arranjos e adaptações necessários. É preciso ter em mente que o projeto expográfico muda quando as obras adentram o espaço expositivo. Do curador, nesse caso, é esperado que tenha adaptabilidade. A experimentalidade lhe é exigida, pois seu trabalho baseia-se também em procedimento de tentativa e erro, mesmo em condições ideais. Desse modo, não é possível prever completamente o resultado de um projeto, pois quando a obra vai para o espaço, ela passa a se relacionar com outros trabalhos, com a iluminação e, consequentemente, se transforma. O mesmo trabalho, visto no ateliê, muda ao subir para a parede do espaço expositivo ou ao ser montado nesse outro lugar.

Se Marcel Duchamp propôs o coeficiente artístico como a diferença entre aquilo que é projetado e a versão final do trabalho – e nesse processo o próprio material impõe resistência, o acaso traz ganhos e perdas etc. –, é possível falarmos em coeficiente curatorial, ou seja, a diferença entre o projeto e sua versão finalizada, a exposição montada. É dessa maneira que exposição pode ser encarada como um *work in progress*, um trabalho em processo, essencialmente ensaístico e experimental. Mesmo após a inauguração, o curador não deixa de pensar nas possibilidades de montagem, no arranjo possível do espaço, nas conversas entre as obras, na iluminação etc. A isso se somam as leituras do público, que ativa o espaço com outras leituras e interpretações.

Quase uma década depois: ainda a tarefa da curadoria

Olu Oguibe definiu quatro tipos ou papéis de curadores: o burocrata, o*connaisseur,* o corretor cultural e o facilitador. Para ele, a autoridade do curador de arte contemporânea migrou sua base da qualificação acadêmica e especialização erudita para habilidades empresariais, o que tornou o curador um agente cultural influente, um dos "destaques da sociedade", "parte sólida do circuito da moda Hugo Boss":

> Entre os anos 70 e 90, à medida que os acadêmicos e críticos se tornaram menos

> influentes nas decisões sobre o destino da carreira do artista – especialmente na cultura metropolitana –, o curador começou cada vez mais a definir a natureza e a direção do gosto na arte contemporânea – tanto assim que, na virada para o século XXI, o curador passa então a representar a figura mais temida e talvez a mais odiada da arte contemporânea.[25]

Se fôssemos atualizar sua tipologia, inúmeras seriam as metáforas possíveis para o curador atual: ele é uma espécie de diretor de orquestra – congregando as diversas vozes ou instrumentos – ou ele pode ser o diretor e o editor do filme – alguém que propõe o roteiro, escolhe os protagonistas, define os ângulos, campos e contrapontos e os cenários, bem como as cenas finais que figurarão na fita.

Ser curador, por mais densa que seja sua formação acadêmica, implica um trabalho experimental e ensaístico, de tentativa e erro, e sua função é codependente da produção do artista,[26] da do produtor que operacionaliza e viabiliza as escolhas curatoriais, da instituição e/ou da agência fomentadora ou financiadora, sejam empresas públicas ou privadas.

Apenas a ideia genial de um curador inteligente não é suficiente para tornar possível a realização de uma exposição ou evento; ao contrário, o curador é um propositor. Mas é preciso quem execute suas boas ideias ou que o próprio curador incorpore essa função prática, que durante muito tempo os próprios artistas incorporaram, ao buscar espaços, financiamentos e a viabilização de projetos, como bem apontou Luis Andrade no já referido RIO 40º Farenheit.

No entanto, apesar desse viés prático de produção e de montagem (edição) em cada projeto específico – o que dificulta que trabalhos curatoriais de longo prazo sejam desenvolvidos –, é preciso não perder de vista a responsabilidade que o curador tem para com os trabalhos e as poéticas dos artistas, uma vez que a escolha da obra errada ou uma montagem malfeita de um trabalho têm consequências devastadoras não apenas para a exposição, como também para o artista, para o próprio curador, para a instituição e para o público espectador.

Oguibe fez sua tipologia baseando-se em configurações curatoriais em evidência nos Estados Unidos e na Europa no começo dos anos 2000. Uma década depois, então, podemos reinscrever esses papéis, pensando no contexto brasileiro. Até porque aqui a política de aquisição de acervos pelas instituições é irregular, o que diminui o alcance e o poderio do curador como formador do gosto.

Por outro lado, aqui, o curador corretor cultural utiliza-se mais do circuito comercial de galerias e feiras de arte. Mas se são muitas as nuanças, não é possível delimitar esses papéis como excludentes; ao contrário. O que é preciso é pensar nos formatos de cada mostra ou projeto, tendo em vista os artistas, o espaço, o público e a finalidade. O curador e sua produção textual podem e devem circular nas diferentes instâncias que compõem o complexo circuito de arte contemporânea, mas devem sempre direcionar-se a atuações específicas, adaptando-se a cada caso.

A artista Julia Debasse, quando perguntada sobre quais parâmetros deveriam nortear a prática da curadoria, disse que:

> Os que sejam concordados entre o artista, ou artistas, e o curador. Não acho que haja só um tipo de curadoria, existem diversos, em situações diferentes. Acho que os trabalhos de curadoria mais legais acontecem quando o curador acompanha o trabalho dos artistas com quem se propõe a trabalhar e tenta fazer uma espécie de mapeamento destas produções, de entendê-las dentro do circuito de arte. Existe o curador independente, o curador de instituição, os curadores associados a galerias... Existem diversos tipos de curadoria, e acho que cada situação tem seus parâmetros. A única regra é a comunicação franca com os artistas – a capacidade de ouvi-los e, a partir do que é ouvido, fazer perguntas.[27]

Chegamos, então, à conclusão de que há espaço para os diversos perfis curatoriais hoje em dia: do curador corretor cultural – *business man* – até os curadores que lidam criticamente com a própria prática e com a escolha dos artistas e obras, perguntando-se sobre suas funções e responsabilidades.

Nas palavras de Carlos Contente, existe curador que consegue até "ser artístico em suas montagens, mas ele precisa de uma certa dose de humildade, para não interferir demais no que está curando".[28] O artista, quando perguntado sobre quais parâmetros deveriam nortear a prática da curadoria, foi categórico: "acompanhamento dos artistas, visão de processo, ter alguma meta mais interessante do que a simples autopromoção ou alpinismo social".[29]

Embora a pesquisa e o trabalho intelectual sejam pressupostos da profissão, a ânsia do mercado por novidades e projetos mais palatáveis torna desafiadora a possibilidade de atuação profissional do curador atualmente, sobretudo o jovem.

Transformar uma boa ideia em produto cultural é a tarefa atual da curadoria, o que é esperado do curador. Como fazer com que um *insight* genial seja viabilizado e

receba financiamento, chegando a efetivar-se numa exposição, é esse o verdadeiro milagre passível de ser realizado pelo curador *free lancer.* Mas, antes disso, é preciso convencer os próprios artistas, os produtores, os dirigentes institucionais de que a ideia é não apenas confiável como executável.

Mesmo os curadores com vinculação institucional, embora respaldados, muitas vezes também precisam captar recursos e viabilizar projetos lidando com pressões de todos os tipos, porém diversas daquelas do curador independente.

Embora ainda existam os curadores de museus e de coleções e os próprios curadores *free lancers* criem um perfil e trabalhem recorrentemente com temas relacionados e/ou com determinado grupo de artistas, o que movimenta a cena contemporânea no Brasil atualmente em grande parte é fruto de projetos autorais de curadores submetidos a editais e outras instâncias de seleção. Há, de fato, aquelas seleções e premiações mais simplificadas, visando à ocupação das próprias instituições, para as quais o curador envia o projeto diretamente, sem nenhum intermediário.

Ainda que existam alguns curadores inscritos como pessoas jurídicas, grande parte depende de empresas produtoras para submeter seus projetos. Como os descontos de impostos para pessoa física (inss, irpf etc.) são bem mais altos do que para pessoa jurídica, o curador depende da aceitação de empresas para efetivar parcerias. É desse modo que uma boa ideia precisa sofrer adaptações para tornar-se viável, o que exige flexibilidade do curador.

Os perfis atuais

O curador intelectual ou pesquisador é aquele para o qual cada trabalho da exposição é a frase de um texto que ele deseja escrever, de forma que seus diferentes projetos se completem em livros. Substituindo a figura do curador especialista em determinado suporte ou época, é um curador que vai lidando com questões e um campo teórico e artístico preciso e rigoroso, contribuindo mesmo para outros campos, através da revisão historiográfica de temas, artistas, movimentos.

O curador bem relacionado – ou aquele com perfil empresarial, o denominado “corretor cultural” – ainda existe. Ele se vale de festas, amigos, contatos para tecer suas redes de interesses e relações, trabalhando seus projetos a partir daquilo que é muito

comum no Brasil, que é a noção de cordialidade, ou seja, a interpenetração de aspectos pessoais e privados na esfera pública ou profissional.[30]

O curador institucional é aquele que, como o próprio nome define, trabalha para instituições como museus e centros culturais, pensando no perfil cultural que deseja estabelecer, priorizando a aquisição de acervo ou sua circulação. É um papel importante e necessário, que renova o circuito através da abertura de espaços, mostras temporárias, editais de ocupação, bolsas de fomento à pesquisa e à produção etc.

O curador professor, acadêmico ou universitário é aquele que se preocupa em não ser hermético e em formar um público. Ele é aquele que adapta suas pesquisas acadêmicas às ideias para suas exposições, preocupando-se em comunicá-las de forma clara, em diálogo com ações educativas. Ser didático não implica necessariamente ser fácil, mas estimular a formação, o questionamento, o pensamento crítico do público, ampliando as possibilidades de comunicação da arte para além dos especialistas.

Haveria inúmeros outros perfis a traçar, mas por ora fiquemos com esses quatro, salientando o aspecto interessante de que, no Brasil, esses perfis não se excluem, mas se complementam. Muitos curadores se identificariam ou se encaixariam em alguns ou mesmo em todos eles.

Uma provisória conclusão

Um bom exemplo a respeito de atuação curatorial contundente é Carolyn Christov-Bakargiev, diretora artística da 13ª Documenta de Kassel, realizada em 2012. A maior e mais importante exposição de arte contemporânea do mundo não deixou de lidar com as instâncias turísticas e publicitárias – e espetaculares – que até viabilizam o projeto da Documenta, mas o fez sem perder de vista a qualidade da proposta e a fricção crítica dos trabalhos.

Quando indagada sobre o diferencial ou o principal desafio de curar a Documenta, Bakargiev não titubeou e respondeu: o tempo alargado – cinco anos – para fazer a pesquisa, que vai na contramão do mundo contemporâneo.[31] A complexidade da mostra – que ocorreu em diversas cidades ao mesmo tempo e que congregou também ciclos de palestras, mostra de filmes etc. – é um bom exemplo da responsabilidade e do alcance do trabalho do curador de arte contemporânea atualmente.

Bakargiev se propôs a ser uma ativadora de espaços – não apenas da própria cidade de Kassel, mas também de Banff (no Canadá), de Cabul (no Afeganistão), de Alexandria e Cairo (no Egito) – e das poéticas dos artistas envolvidos, propondo temas polêmicos e tocando fissuras históricas – Segunda Guerra Mundial, nazismo, neocolonialismo, relação entre arte e política –, sem perder de vista a liberdade de produção dos artistas e a efetivação de suas propostas, valorizando os processos. A última Documenta foi eficaz tanto artística quanto historicamente, discutindo questões que estão na ordem do dia.

Ou seja, embora cada vez mais espetaculoso, o trabalho do curador não pode perder de vista a importância do artista e das obras, bem como dos temas e recortes que propõe. Não querer ofuscar os trabalhos ou ilustrar seu discurso com eles, mas incorporá-los como parte de seu texto, ativando significados e estabelecendo pontes. Esses são, ainda hoje, o ônus e o bônus da curadoria.

É nesse sentido também que o curador não pode mais ser confundido com a figura do curandeiro ou do xamã, que apresentamos no início deste texto. O curador é apenas uma ponte, um intermediário. Artistas, não se enganem: ao curador sozinho não cabe fazer milagres. Mas se ainda não temos o poder de ser benzedeiros, somos quem concebe a exposição desde a escolha do conceito ou recorte, passando pela escolha dos artistas e de quais obras serão expostas, até a divisão e a forma de ocupação do espaço expositivo, e chegando até a escrita do texto, um trabalho gratificante. Embora não façamos milagres, uma exposição pode e deve ser um trabalho autoral e mesmo artístico do curador.

Ser curador pressupõe cuidado e zelo tanto na apreensão e na leitura quanto na montagem dos trabalhos alheios. Como o crítico, o curador não pode sobrepor-se a seu ponto de partida e chegada (o trabalho de arte), mas fazer a ligação entre ele e o espectador, tornando público – da forma o menos traumática possível – não apenas o resultado final, como também os processos que engendraram a obra. Esse é, em 2013, ainda o que se espera da curadoria.

---

[1] A esse respeito ver FOSTER, maio de 2013.

[2] BASBAUM, 2013, p. 28.

---

[3] Para uma reflexão a respeito das atuações possíveis do artista [e aqui alargo para incluir também as do curador] num contexto pós-utópico, ver a entrevista com Ricardo Basbaum, maio de 2013, sobretudo as páginas 25-30. A esse respeito, ver também o texto de Hal Foster, referido na nota 1.

[4] Conferência de Georges Didi-Huberman intitulada Filme, ensaio, poema. A propósito de Pier Paolo Pasolini, realizada no Palácio Gustavo Capanema (Funarte), em 24 de maio de 2013.

[5] Conferência de Georges Didi-Huberman intitulada "Foto, álbum, museu. A propósito de André Malraux", realizada no Auditório Pedro Calmon (UFRJ), em 27 de maio de 2013.

[6] Oguibe, 2004.

[7] Oguibe, op. cit., p. 13.

[8] Ver BARRIENDOS, maio de 2013.

[9] SMITH, 2012*.*

[10] No original: "The how of selecting the artworks and other materials and of mounting the exhibition as an arena of experience is as crucial as what it is for and why it is consequential".

[11] No original: "To many curators, it is precisely the necessity of having to forge an exhibition in the crucible of practical contingencies that distinguishes what they do from the empathetic insight required of the critic, the speculative bent of the theorist, and the historian's commitment to arm's-length research into art that is becoming consequential". (SMITH, 2012, p. 8 do capítulo "What is contemporary curatorial thought?". Tradução da autora)

[12] Carlos Contente (Rio de Janeiro, 1977), em depoimento concedido por e-mail à autora em 09/06/2013.

[13] Julia Debasse (Rio de Janeiro, 1985), em depoimento concedido por e-mail à autora em 09/06/2013.

[14] Carlos Contente em depoimento concedido por e-mail à autora em 09/06/2013.

[15] Julia Debasse em depoimento concedido por e-mail à autora em 09/06/2013.

[16] BASBAUM, , 2006.

[17] BASBAUM, 2006, p. 235.

[18] Para mais detalhes a respeito de tais iniciativas ver: ANDRADE, dezembro de 2003.

[19] ANDRADE, dezembro de 2003, p. 135.

[20] *Concinnitas* n. 6, 2004.

[21] OGUIBE, 2004, p. 13.

[22] BUREN, novembro de 2011.

[23] OGUIBE, 2004, p. 13.

[24] MAUS, Lilian. Fala no seminário Possibilidades do ateliê contemporâneo. Parque Lage, março de 2010. Evento financiado pela Rede Nacional Artes Visuais Funarte, 2009.

[25] OGUIBE, 2004, p. 7.

[26] Mesmo com o *status* e a importância do curador hoje em dia, é preciso ter em mente que seu trabalho não sobrepõe o do artista, pois sua função é arranjar as obras de maneira a potencializar seu alcance.

[27] Julia Debasse em depoimento concedido por e-mail à autora em 09/06/2013.

[28] Carlos Contente em depoimento concedido por e-mail à autora em 09/06/2013.

[29] Carlos Contente em depoimento concedido por e-mail à autora em 09/06/2013.

[30] Para uma apreensão histórica e cultural a esse respeito, ver HOLANDA, 2008. Para uma reflexão sobre a relação de tais instâncias, a arte e a cultura brasileira, ver SALZSTEIN, 2001 e NAVES, 2001.

[31] A entrevista na íntegra encontra-se em http://www.youtube.com/watch?v=1jRuolikHc8

Para um comentário crítico sobre a última Documenta, ver PEQUENO, maio de 2013.

Bibliografia:

ANDRADE, Luis. RIO 40º Farenheit. *Concinnitas*,Rio de Janeiro, n.5do Rio de Janeiro, ano 4, dezembro de 2003.

BARRIENDOS, Joaquín. O sistema internacional da arte contemporânea – universalismo, ‘colonialidade’e transculturalidade. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro,n.25, maio de 2013.

BASBAUM Ricardo. …só funciona nessa responsabilização do outro por uma ação não idealizada. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro,n.25, maio de 2013.

BASBAUM, Ricardo. O artista como curador. In FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas.* Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

BUREN, Daniel. A função do ateliê*. Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro,n.23, novembro de 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Filme, ensaio, poema. Conferência realizada no Palácio Gustavo Capanema (Funarte), em 24 de maio de 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Foto, álbum, museu. A propósito de André Malraux. Conferência realizada no Auditório Pedro Calmon (UFRJ), em 27 de maio de 2013.

FOSTER, Hal. Pós-crítica. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro,n.25, maio de 2013.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil.* São Paulo: Ática, 2001.

OGUIBE, Olu. O fardo da curadoria. *Concinnitas*,Rio de Janeiro, ano 5, n.6, 2004.

PEQUENO, Fernanda. Documenta (13). *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro,n.25, maio de 2013.

SALZSTEIN, Sonia. Uma dinâmica da arte brasileira : modernidade, instituições, instância pública. In BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte brasileira contemporânea: texturas, dicções, ficções e estratégias.* Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

SMITH, Therry. *Thinking Contemporary Curating.* ICI Perspectives in curating n.1. New York, 2012, e*book.*

WATERLOW, Nick. *A Curator’s Last Will and Testament*, 2009. Still do vídeo *A Curator’s Last Will and Testament*, 2012. Juliet Darling em colaboração com Father Steve Sinn S.J., DVD, 11.5 min.

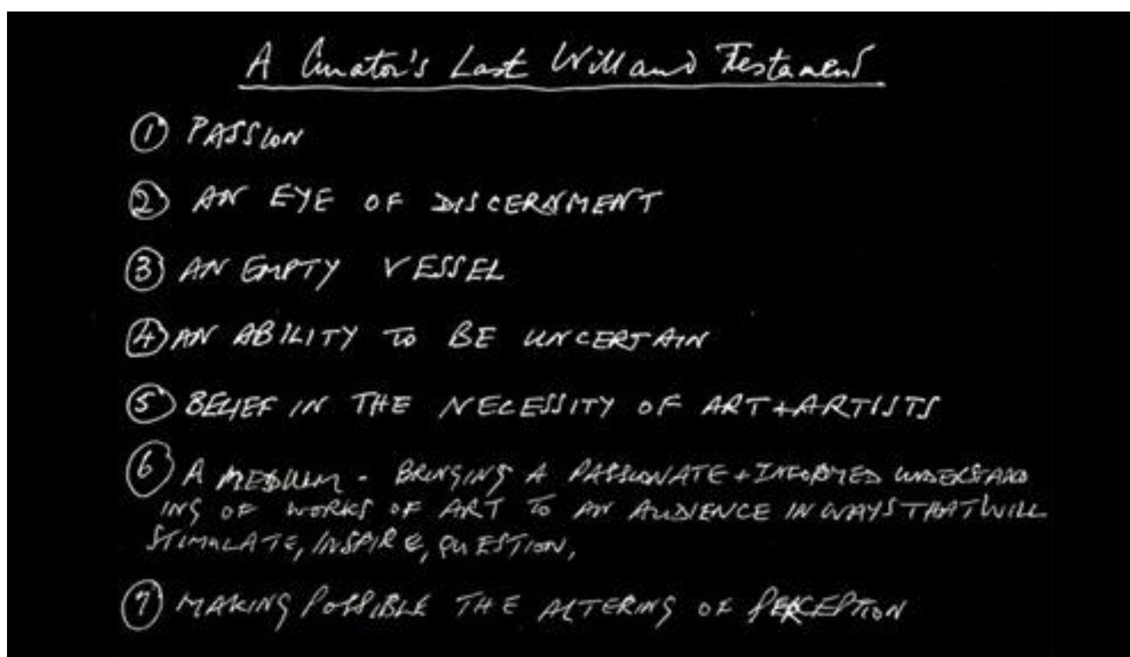


Imagem 1 Nick Waterlow, A Curator's Last Will and Testament, 2009; still do vídeo A Curator's Last Will and Testament, 2012; Juliet Darling em colaboração com Father Steve Sinn S.J., DVD, 11.5 min.jpeg

ILA - Instituto de Legitimação do Artista

Cursos básicos:

- Como ser notado em vernissages e demais eventos culturais
- Desenvolvendo trabalhos com o dinheiro da comida

Cursos avançados:

- Curso profissionalizante para o artista contemporâneo
- Teoria e prática do encontro com pessoas certas
- Técnicas virtuais de atuação do artista

Obs. Os alunos formados terão inserção imediata no mercado através de um Personal Curator.

Tel. 3307-0516

ilacontato@hotmail.com / Não facilitamos pagamento, não insista.

Imagem 2 Daniela Mattos, Instituto de Legitimação do Artista, intervenção,2001-2003.jpeg